

Studia Romanica Posnaniensia 45/2 (2018): 5-20
Adam Mickiewicz University Press
Received: 29.09.2017 / Accepted: 14.02.2018

DOI: 10.14746/strop.2018.452.001
ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158

ARTÍCULOS

1. LA FRONTERA COMO DELIMITADORA DE ONTOLOGÍAS: TERROR, MARAVILLOSO Y CIENCIA FICCIÓN

Fantástico y terror: teoría y práctica de dos categorías ficcionales en el ámbito hispánico

The Fantastic and Horror: Theory and Practice of Two Fictional Categories in the Hispanic World¹

Miguel Carrera Garrido

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

mcarreragarrido@gmail.com

Abstract

In the studies of non-mimetic fiction in the Hispanic world, reflections on expressions traditionally considered popular have been consolidating little by little. It is striking that, in this process of academic visibilization, such scarce attention is paid to horror. Often associated with the category of the fantastic, it urges to claim the specificity of this genre as an expression similar to the fantastic; not coincident with it, but, on the contrary, endowed with particular features. The purpose of the article is precisely to illustrate these characteristics. To this end, we resort to sources of various kinds, including those that assume the specific character of horror, and those that study it as part of the fantastic mode. All of them will contribute to the establishment of a solid theoretical basis; once it is fixed, we will proceed to exemplification by means of the analysis of two stories belonging to each of the categories and by the same author: Cádiz-born Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, 1968).

Keywords: horror, the fantastic, Spanish contemporary fiction, Félix J. Palma

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Lo fantástico en la cultura española contemporánea (1955-2017): narrativa, teatro, cine, TV, cómic y radio* (FFI2017-84402-P). Es, por otro lado, coherente con otros de mis trabajos, especialmente Carrera Garrido (2015; 2018).

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo persigue el objetivo de afinar categorías nocionales en el campo de las formas no miméticas de la representación ficcional; en concreto, pretende marcar los límites entre el género (o modo) de lo fantástico y otro con el cual suele ser confundido, al menos en el ámbito hispánico: el terror con elementos sobrenaturales. Es fácil constatar la oscilación terminológica y conceptual que afecta a las obras que incluyen en sus diégesis fenómenos o seres ajenos a la lógica y la idea de lo real, cuya existencia se percibe –tanto por personajes como receptores– como una ruptura. Domina, en los asedios a esta clase de piezas, el marco de *lo fantástico*, parcela que ha conocido una sólida teorización en España e Hispanoamérica. La contundencia de las tesis sostenidas no significa, con todo, que se hayan aplicado convincentemente, que no alberguen puntos oscuros, o que sean las más pertinentes para el estudio de este corpus.

A fin de paliar las posibles lagunas, se ha probado a acuñar o reivindicar etiquetas que diesen mejor cuenta de la riqueza de la práctica. *Terror, horror, insólito, fantastique, fantasía oscura, neofantástico o gótico* son solo algunas. Fruto de este afán sistematizador, su aplicabilidad se demuestra, por desgracia, irregular, suscitando tantas ambigüedades que el crítico termina por preguntarse sobre la necesidad del alumbramiento. Las nociones de *terror* y *horror* son un caso sintomático; no por ser inventos fútiles, sino por el magro provecho que se les ha sacado y la ligereza con que son usadas al abordar discursos de corte sobrenatural. Obviando la secular indistinción entre los términos –cuya disimilitud está más o menos clara en el inglés actual (King, 2011, pp. 21-26)–, es un tópico aludir al terror como uno de los (sub)géneros de lo fantástico (o la fantasía, en el mejor de los casos). Eso, cuando no se iguala con este.² Tomando el miedo como efecto/afecto por excelencia del cuento extraordinario –como hacen, entre otros, Caillois (1970, p. 11), Lenne (1974, pp. 29-31) y, hasta cierto punto, Roas (2011, p. 88)–, la asociación parece obvia. A poco que uno se pare a pensar, empero, se revela precipitada: cualquiera puede observar que, así como existen relatos inquietantes desprovistos de fuerzas ajenas al entendimiento, hay otros que, incorporándolas, no provocan reacciones –ni en la ficción ni fuera de ella– identificables con el horror, el pánico u otros conceptos afines (Losilla, 1993, p. 42).

² En el contexto español, v. aportaciones clásicas como las de Llopis (2013) o Latorre (1987), y en el extranjero, la de todo un maestro como King (2011), que mantiene lo siguiente: “horror fiction [...] is one small circular area in the larger circle of fantasy” (p. 369). Frente a la postura de estos, se yerguen, un poco más matizadas, las de Carroll (2005, p. 48) y Clute (2015, p. 65). Dice el primero: “aun cuando el terror pertenece al género de lo fantástico-maravilloso constituye una especie diferenciada del mismo”, mientras que el segundo reconoce que si “hemos extraído el horror así entendido de esa visión más amplia que aborda tanto el horror fantástico como el no fantástico dentro del mismo marco conceptual”, ello ha sido “por conveniencia”.

Algunos proponen, para evitar la confusión, nuevas distinciones entre los tipos de réplica emocional. Así, Roas (2011) atribuye lo que él llama *miedo metafísico* a lo fantástico, y *miedo físico*, a imágenes macabras y espantos fisiológicos (pp. 94-96). Pareciéndome una diferenciación útil (aunque, como se verá, recele de la elección de la palabra *miedo*), uno titubea ante obras que, convocando ambas clases, enfatizan más la segunda que la primera. ¿Seguimos hablando, entonces, de creación fantástica? ¿O ha pasado a ser algo más? ¿Y qué es ese *algo más*? Porque ahí es donde asoma una de las incertezas epistemológicas. Fomentada por Todorov (1981, pp. 33-38) al crear el cajón de sastre de *lo extraño* –del que excluía lo inexplicable–, continúa siendo una de las insuficiencias teóricas del área, merced a la cual el terror se ve reducido a mera comparsa de lo fantástico. Indiscutiblemente ligado a este desde sus albores (la narrativa gótica), es imperativo reclamar el terreno que ha ido perdiendo en su beneficio, al menos en los estudios sobre ficción hispánica.

Como dice Ordiz Alonso-Collada (2014) –que prefiere hablar de *gótico*–,³ “existen una serie de rasgos que son fundamentales para ambas tendencias y que, al convertirse en la mayoría de los casos en características definitorias de sus respectivos modos, pueden llevar a la errónea conclusión de que las dos tradiciones son una sola” (p. 140). Demostrar que no lo son es lo que me propongo, tanto desde la teoría como desde la práctica. Para ello, recorro a dos relatos representativos de Félix J. Palma (Sanlúcar de Barrameda, 1968), una de las principales voces de la actual narrativa irrealista española: “Los arácnidos”, parte del libro homónimo de 2003, y “Margabarismos”, de *El menor espectáculo del mundo* (2010). Ellos servirán de refrendo a las suposiciones teóricas que procedo a exponer.

2. EL SENTIDO DE LA RUPTURA EN LO FANTÁSTICO Y EL TERROR

Veamos, para empezar, uno de los puntos indispensables del relato sobrenatural: la disrupción de lo real. Tal es aquello que define a lo fantástico, más que cualquier otro factor derivado de la ruptura (Caillois, 1970, pp. 10-11). La balanza cambia de signo en lo terrorífico. Marcada, desde su nombre, por la reacción que quiere inducir en el receptor, y que sufren genuinamente los personajes, la ficción de terror existe, antes que nada, en función del efecto creado (Carroll, 2005, p. 43; Clute, 2015, p. 65).

Digamos, pues, que si lo fantástico pone el acento en los fenómenos o entes que intervienen en la historia, lo terrorífico se caracteriza a partir de la recepción: “[if the fantastic] focus on the speculative aspects of supernatural phenomena, horror uses them to secure a reaction” (Aldana Reyes, 2016, p. 7). De tal constatación se dedu-

³ Paralelos a los estudios de Ordiz Alonso-Collada estarían los de López Santos, quien, en uno de sus textos, pone en duda la extendida idea de que lo fantástico tenga sus raíces en la narrativa gótica (v. López Santos, 2010). Para un intento de delimitación entre esta y el terror, v. Bloom (2015).

cen otras dos: igual que lo fantástico, al centrarse en el nivel temático y estructural, concede una importancia relativa a la reacción –que da por hecha–, el terror, al privilegiar la respuesta deseada, resulta menos restrictivo en cuanto a la naturaleza del objeto, acción o sujeto aterradores. Por ello, si bien las emociones definitorias de la ficción terrorífica pueden ser infundidas por figuras o episodios contrarios a las leyes de la física, ello no tiene por qué ser así; a decir verdad, cada vez es menos el caso. Y es que el terror, como lo concibo, no emana del desmoronamiento de lo real. Si hay una disrupción, una fractura que expulse a personajes y público de la zona de confort, dinamitando su idea de *normalidad* –no de *realidad*–, esta se plantea en frentes distintos del ontológico, a saber: el físico, el moral, el psicológico, hasta el social y cultural; niveles cuyo cuestionamiento es optativo en lo fantástico, pero que se ven reiteradamente asediados en lo terrorífico.

Ambas categorías se han definido como géneros trasgresores, aun subversivos.⁴ Sobre lo fantástico, dice Roas (2011) que su fin persigue “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convicciones colectivas [...], cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (p. 35); siendo esto verdad, no creo, en cambio, que “ante ello no [quepa] otra reacción que el miedo” (p. 81), o que tal sea “una condición necesaria de lo fantástico” (p. 88). El verdadero miedo, avanzaba, remite a otros ejes, ajenos –no opuestos– a la intromisión de lo irreal, y solo en el terror constituye una “condición ineludible” (Ordiz Alonso-Collada, 2014, p. 154).

Según lo veo, lo fantástico limita su trasgresión al plano filosófico o metafísico; en contraste, el terror la extiende a todos los demás. Sin duda, se dirá, menudean las ficciones sobrenaturales que son perturbadoras en estos otros registros; ello es, me parece, porque participan del repertorio del terror, de sus estrategias, motivos y mecanismos, y no porque lo fantástico posea, *per se*, estos atributos. La prueba de que *sobrevive* sin ellos la aportan multitud de relatos cuya perturbación se reduce al suceso extraordinario y el consiguiente desafío perceptivo (piénsese, por ejemplo, en Borges); que esto dé lugar a un “extrañamiento de la realidad” (Roas, 2011, p. 36) es connatural al género. Ahora, de darse un miedo genuino (o mejor, como aquí lo entendemos), será porque ha entrado en los lares del terror.

Sobre este, reconoce Losilla (1993) que “no puede definirse completamente por sus relaciones de oposición o confusión con la realidad, puesto que es perfectamente capaz de coincidir con ella, de desarrollar sus ficciones en su interior sin ningún tipo de roce o enfrentamiento” (p. 41). La ficción terrorífica, siento la obviedad, quiere

⁴ V. el clásico estudio de Jackson (1986), muchas de cuyas tesis tienen más sentido aplicadas a nuestra noción de lo terrorífico que a la más extendida de lo fantástico. Compléméntese con las reflexiones de Bloom (2015) al final de su artículo, donde contrapone la visión conservadora de Stephen King a la trasgresora de Clive Barker (pp. 221-222), y con las bastante más escépticas de Carroll (2005, pp. 402-422).

aterrorizar. ¿Qué significa esto? Pues bien, hacernos sentir inseguros, perdidos, mortales. Al margen de otras cuestiones, es esto lo primero que busca: el miedo a lo inmediato, a lo que puede destruir la integridad personal; que el peligro sea o no natural es, llegados a este punto, irrelevante (Barceló, 1999, p. 99).

Claro que la cosa no suele quedarse ahí; según dije, el terror interpela habitualmente a otros frentes menos epidérmicos: “below the level of simple aggression and simple morbidity, there is a final level where the horror movie does its most powerful work” (King, 2011, p. 188). El temor va, entonces, de la amenaza física, tangible, a formas de agresión más sutiles, capaces de agrietar las estructuras que otorgan sosiego a individuo y sociedad. Basadas en tabús y represión, el derribo de dichas barreras de contención es uno de los fines prioritarios del terror, y lo que hace de él “more than frivolous entertainment, more than the sum of its chills and thrills”, en cuanto puede “take on a serious work and may [...] allow for veritable insights on the nature of taboo areas that otherwise remain outside the remit of the acceptable” (Aldana Reyes, 2016, p. 11).

Así que es aquí donde reside la trasgresión terrorífica y de donde parte el efecto que da nombre a la categoría: en la exposición de lo que Losilla (1993) llama “los misterios que se ocultan tras el concepto de normalidad” (pp. 53-54); o, mejor, del “mal subterráneo, latente, que puede salir a la superficie en el momento aparentemente más plácido y tranquilo” (p. 53). Esto, susceptible de expresarse mediante lo imposible (Jackson, 1986, p. 186), no está, empero, forzado a violar las normas de lo real. “La pura literatura de horror pertenece a lo extraño”, decía Todorov (1981, p. 35), que estimaba absurdo abordar lo fantástico desde la reacción de miedo. Sin llegar a tal extremo de separación entre las categorías, sí que es cierto que la presencia de seres o eventos irreales, contra lo que se esperaría, puede llegar a mermar la efectividad del relato, su facultad de causar desasosiego.

Opinan los críticos que, para que las rupturas fantástica y terrorífica surtan efecto, es deseable que el receptor se proyecte en la diégesis. Para ello, se suele erigir un mundo realista, homologable al nuestro. Dicha homologación es uno de los requisitos del relato sobrenatural: la sorpresa que causa lo extraordinario es proporcional a lo seguros, ontológicamente, que creíamos estar en tal orbe (Roas, 2011, p. 14). En el terror, por su parte, la igualación de universos, siendo vital, lo es menos que otro factor afín: la identificación con los seres ficcionales. Como dice Barceló (1999), mientras que en lo fantástico

no es necesario que el lector se identifique plenamente con los personajes en contacto con el fenómeno, más que hasta el punto intelectual necesario para comprender la situación y reaccionar mentalmente frente a ella, [el terror] se produce cuando se da una fuerte identificación con [...] los protagonistas del relato y el lector se siente atrapado con ellos en una situación en la que existe un peligro evidente que se refiere a su vida, su salud, su integridad física o su equilibrio mental. (pp. 99-100)

La identificación es, así, un aspecto indispensable del género. Ahora bien, para que se dé en su plenitud, hace falta que los sucesos y criaturas que perturban el *statu quo* se perciban como efectivos, dotados de suficiente fuerza y credibilidad para figurármolos fuera de la ficción. Como se verá, es algo que, de mediar lo imposible, genera resistencias. No siempre ha sido así: desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX, primó el horror de tintes fantásticos. Ello no impidió que, igual que el lector del XIX exigía una ambientación más próxima a su experiencia, y los espantos se iban haciendo más cotidianos y realistas (Llopis, 2013, pp. 119-120), el elemento irreal fuera agotando su eficacia. ¿Cómo explicar, si no, que psicópatas, perturbados y otros seres perfectamente posibles hayan ido, con creciente autoridad, sustituyendo a chupasangres, momias y licántropos, enviándolos, ya al campo de la fantasía y la acción, ya al de comedias y romances juveniles (v. Roas, 2014)?

Como opina Juan Díaz Olmedo (2011): “los elementos propios de la novela sobrenatural de terror han perdido su capacidad para aterrar. La distancia necesaria para conseguir la suspensión de la incredulidad se ha vuelto demasiado amplia” (p. 26). Tanto es así que predice “la escisión total entre literatura de terror fantástica y literatura de terror realista, quedando solo esta última como auténtica literatura de terror, en cuanto que es la única que aún puede originar la deseada reacción visceral” (Díaz Olmedo, 2011, p. 25). Sin necesidad de ser tan radical, es patente que se ha dado un cambio de paradigma, un deslizamiento hacia lo natural o explicable en las fuentes del miedo. No hay más que echar un vistazo a las películas, libros, cómics, mejor valorados en años recientes. Ya en 1981 anotaba King (2011) veinte títulos para un hipotético “basic coursework in films of gut-level horror”, de los cuales “fully fourteen have nothing supernatural going on in them”:

Movies of fairy-tale horror demand a heavy dose of reality to get them rolling. Such reality frees the imagination of excess baggage and makes the weight of unbelief easier to lift. The audience is propelled into the movie by the feeling that, under the right set of circumstances, this could happen. (pp. 192-193)

Camino inverso ha ido siguiendo lo fantástico. Cada vez más ajeno a los tratos con el miedo genuino, no es que haya perdido su esencia ni que se haya dado paso a un *neofantástico* (Roas, 2011, pp. 100-107); solo ha definido con más nitidez sus atributos, concentrándose en indagar en los confines de lo real, sin convocar amenazas ni ansiar otras reacciones que la sorpresa ante lo imposible o el miedo a lo desconocido. Tales han sido, desde su origen, las respuestas propias de la ficción sobrenatural: próximas al terror, mas no coincidentes, pues “el efecto que lo fantástico produce en el que se ve confrontado con él, a pesar de que sacuda su comprensión del mundo, no es necesariamente negativo ni terrorífico” (Barceló, 1999, p. 97).

En cuanto al miedo a lo desconocido, del que tanto se ha hablado, y que Lovecraft (2002, p. 125) situaba a la cabeza de las emociones humanas, tampoco es, en puridad, identificable con el horror; o si lo es, se debe a lo que se adivina en la

sombra: la amenaza, el mal latente que antes glosábamos. Como observa el escritor Juan González Mesa (2017): “lo que está sucediendo es que el cuerpo y nuestro instinto no saben qué carajo está pasando, y se preparan para lo peor” (p. 266). O sea, la ignorancia no resulta, en principio, terrorífica; nos remueve el ánimo la posibilidad de que aquello que nos acecha nos agreda por las vías descritas... y que no podamos hacer nada para remediarlo. ¿Y qué es eso que nos vigila y ante lo cual personajes y receptores nos sentimos tan indefensos? Sin duda, las encarnaciones más palpables y literales del horror: los monstruos. Aun cuando existan, como veremos, criaturas que no suponen un peligro en sentido alguno, y haya relatos terroríficos carentes de monstruos, ostentan la suficiente importancia en estos dominios y su papel es tan decisivo como para que les consagremos un apartado entero.

3. EL MONSTRUO FANTÁSTICO Y EL MONSTRUO TERRORÍFICO

¿Qué es un monstruo? Cortés (1997) lo asocia con “aquello que representa una amenaza para la integridad, de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida” (p. 17). A juzgar por esta acepción, no existiría mejor depositario de los designios de la ficción terrorífica. La impresión aumenta cuando leemos que “las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante”, y que “lo monstruoso está íntimamente ligado al miedo” (Cortés, 1997, pp. 19, 36). No en vano, estudiosos como Carroll (2005, p. 45) recurren a la figura del monstruo para fundamentar su teoría sobre el terror artístico, y hay toda una línea en el género centrada en ellos (piénsese en los engendros de la Universal). Ello no obsta para que haya, también aquí, confusiones respecto a su naturaleza y rasgos distintivos, o interferencias con modalidades colindantes como lo maravilloso, la ciencia ficción y, por supuesto, lo fantástico (Carroll, 2005, p. 42).

Recién apuntaba que los monstruos tradicionales, de origen sobrenatural, han sido domesticados en la ficción actual. Conservan su aura fantástica, son metafísicamente trasgresores; carecen, con todo, de credenciales para encarnar la otredad negada, el caos acechante; ni siquiera generan las reacciones más viscerales. Ocupan, así, la casilla del fantástico que no coquetea con el terror, que, como decía, se concentra en explorar el otro lado de la realidad. Puede ocurrir también que, inmersos en un universo alternativo, que asuma la existencia de seres físicamente imposibles, dejen de suponer anomalías. ¿Dejan también, en este supuesto, de ser monstruos? Opino que no: para nosotros, los receptores, siguen siéndolo. Habrán extraviado su potencial turbador, pero todavía quedan razones para considerarlos monstruosos (su apariencia, sin ir más lejos). Esto prueba que, pese a lo tentadora que sea la idea de colocar a la figura del monstruo en el epicentro del relato de terror, no resulta un criterio del todo fiable. Estos seres, en efecto, pueden habitar ámbitos diversos

y recibir variados tratamientos. Aldana Reyes (2016) toma como ejemplo la obra de Terry Pratchett, “[...] full of every conceivable supernatural character [...], the tone of [his] fiction, witty and satirical, is diametrically opposed to horror’s suspenseful, heart-wrenching, disturbing and confrontational exercises” (p. 8).

Para que un monstruo pueda ser adjetivado de *terrorífico*, tiene que responder a los principios que rigen el género: “ser amenazador psicológica, moral o socialmente” (Carroll, 2005, p. 103). Como sucede con la categoría en su conjunto, la sobrenaturalidad no es una exigencia (de hecho, veíamos, puede ser indeseable). Tampoco son obligatorias la fealdad, deformidad u otras facetas físicas tradicionalmente asociadas al monstruo. Al respecto afirma Lenne (1974): “sucede [...] que ciertas figuras puntales [...] carecen de horriblas anomalías; son otras las taras que nos hacen estremecer”; y es que, como sigue, “el sentido profundo de la *monstruosidad*” remite a un solo principio: “el monstruo es aquel que infringe las leyes de la *normalidad*” (p. 23). El carácter trasgresor del elemento, pues, reside en los mismos pilares que el género, y si bien es común que posea unos rasgos que causen repugnancia, asco (Carroll, 2005, p. 58), esto obedece a la única condición del todo necesaria, es decir, que su disposición y comportamiento nos lo hagan percibir como malvado y, por ende, peligroso. Como aclara Cortés (1997): “unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida que, normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral” (p. 18).

El monstruo específicamente terrorífico lo es, sobre todo, por lo que hace, más que por lo que es; también por lo que representa, en cuanto arquetipo (King, 2011, pp. 50-84) y dentro de la historia. Sobre lo primero, es a él a quien le corresponde desatar el miedo a la agresión directa: el más inmediato, aquel que activa el sentimiento de indefensión del que hablábamos. Cuanto más cruel, violento y poderoso sintamos al sujeto amenazante, más agudo será tal sentimiento. A ello suelen contribuir, en las ficciones más obvias –por mucho que acabe de defender que no es preceptivo–, las cualidades físicas. La siguiente cita de González Mesa (2017) es bien significativa:

¿Alguna vez te has visto abrumadoramente superado por alguien que te quisiera partir la cara? [...] Bien, ponle garras afiladas como el pico de la estantería que te hizo una brecha en la cabeza. Ponle fauces como la puerta que te rompió cuatro dedos de la mano. Ponle la crueldad de una mantis devorando a una presa que sigue viva. Eso es un monstruo, eso es lo que te da miedo y en torno a eso gira el género de terror. (p. 265)

Así es. Por elemental que suene, en tal dinámica se basa el grueso de ficciones de horror. Antes que lecturas más densas y adultas, lo primero que pretenden es hacernos sentir inermes como cuando éramos niños (González Mesa, 2017, p. 264). En la restauración de esta sensibilidad infantil es donde se da otro contraste con el monstruo fantástico y la categoría que encarna. Amén del hecho, ya probado, de que

este no supone una amenaza efectiva para los héroes –aun cuando pueda ser percibido así en su primera aparición (frente a lo que ocurre, curiosamente, con muchas figuras terroríficas, como Norman Bates o los *chicos del maíz*)–, su ser apela a la parte intelectual del receptor; a la inversa, pues, que el del terror, que agita los instintos primarios, la parte irracional. Por no citar otras divergencias de base, como que lo fantástico es dable sin monstruos, mientras que el terror depende, en gran parte, de ellos –en las condiciones prescritas– para dar cuerpo a actitudes como la maldad, el odio, la locura (Losilla, 1993, p. 186). Que todo esto se combata o no, que termine contagiándose a los protagonistas, variará en función del mensaje y la moral de cada relato. Lo que parece obvio es que constituyen un sustrato de primer orden en la ficción de terror.

En este sustrato el monstruo terrorífico evidencia, asimismo, una riqueza significativa y una capacidad de perturbar (y seducir) mayores que el fantástico. Encarnación del otro amenazante, de lo oculto y prohibido en la sociedad, enlaza, en el plano psicológico, tanto con los miedos y ansiedades como con los deseos no asumidos (Cohen, 1996, pp. 3-25): esa parcela de la psique que nos aterra y repugna. “El origen del terror, el monstruo, se convierte en un espejo de aquello que negamos ser”, escribe Díaz Olmedo (2011, p. 24); y sigue: “sus características son aquellas que nosotros negamos poseer, aquellas de las que nos avergonzamos” (p. 24). El pudor no anula, aun así, la atracción por el abismo y la destrucción (de los demás y, también, de nosotros mismos). Esta tensión en esencia irresoluble que tan bien encarna el monstruo –sobre todo el realista, el tomado de la multitud anónima– remite a una noción que, fértil para la crítica de lo fantástico, me parece mucho más rentable en el campo del horror: lo siniestro (Ordiz Alonso-Collada, 2014, pp. 146-147).

“El monstruo está basado en un sentimiento inmanente de terror ante la profundidad misteriosa de la existencia”, escribe Cortés (1997, p. 39); “refleja la fascinación que lo siniestro ejerce sobre el ser humano” (p. 39). El concepto, ya aplicado por Freud a la literatura no mimética, va empero más allá. Íntimamente ligado al miedo, alude a la actualización de traumas del pasado y al sentimiento de desfamiliarización que suscitan las alteraciones en un entorno conocido. Son todos rasgos relacionables, en mayor o menor medida, con el monstruo y el género terroríficos. Si aquel desestabiliza, con su presencia y acciones, un orbe que se cree plácido, este pone sobre la mesa de la ficción las angustias del hombre moderno; y ambos, en fin, enfocan hacia las zonas oscuras del espíritu, permitiendo una purificación mediante el arte con trazas de exorcismo. Así lo ve Cortés (1997), para quien “los fantasmas que nos angustian y que escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva, de nuestros instintos” (p. 39); y también King (2011), que sostiene lo siguiente: “much of the horror story’s attraction for us is that it allows us to vicariously exercise those antisocial emotions and feelings which society demands we keep stoppered up under most circumstances, for society’s good and our own” (p. 69).

Júzguese, ante las consideraciones expuestas, la distancia que media entre el género terrorífico y ese otro cuyo único (y suficiente) objetivo pasa por remover los cimientos de lo real. Ya dejando de lado la cuestión de si llamamos o no *miedo* a la reacción provocada en personajes y receptores, no puede haber, en la superficie y el fondo, más razones para verlos como dos líneas diferentes; paralelas en múltiples ocasiones, pero disímiles. Y ahora, para demostrarlo empíricamente, paso al examen de los cuentos elegidos.

4. PRÁCTICA DE LO FANTÁSTICO Y EL TERROR EN FÉLIX J. PALMA

Podría decirse que “Los arácnidos” y “Margabarismos” se complementan, tanto por su pertenencia a categorías contrapuestas –que no excluyentes– como por la coincidencia parcial en los temas y el contraste que se da en su tratamiento; punto en que resuena, como veremos, la disparidad genérica.

Comienzo por “Margabarismos”. Sin duda, es, de los dos, aquel que mejor encarna la poética y obsesiones de Félix Palma.⁵ Respecto a dicha poética, viene a cuento recuperar la cita cortazariana con la que abría *El vigilante de la salamandra* (1998): “lo fantástico irrumpe en lo cotidiano, puede ocurrir ahora, en este mediodía de sol en que usted y yo estamos conversando” (p. 9). Declaración de principios en toda regla, la fórmula es aplicable a la mayor parte de la cuentística palmiana y, en concreto, al texto elegido. Su anécdota es elocuente: Mario, un tipo mediocre de los muchos que pueblan la literatura de Palma, descubre un día, en el “antro repugnante” (Palma, 2010, p. 34) al que va a relajarse, que alguien trata de comunicarse con él por medio de las pintadas en la puerta del retrete. Tras advertirle de un accidente de tráfico y de la próxima revelación de su adulterio –que lleva a la pérdida de su mujer (la Marga aludida en el título)–, Mario repara en la identidad de su *ángel de la guarda*: su difunto tío Carlos, que desde la tumba se empeña en completar la educación sentimental que siempre quiso inculcarle. “Mientras vivió, mi tío Carlos consagró su vida a destrozar la mía”, leemos (Palma, 2010, p. 42); “como un entrenador de medio pelo, me enseñaba las teorías que debía seguir para extraer lo mejor de la vida” (p. 43). Ahora, sin embargo, ha vuelto para corregir los desmanes del pasado, devolviéndole a su sobrino la felicidad, y de esta manera, lograr la paz eterna.

A fin de alcanzar la dicha, el fantasma, que es capaz de deambular a lo largo y ancho de la existencia de Mario, se propone hacerle rico, revelándole los números

⁵ Respecto a estos extremos, remito a la reflexión del propio Palma (2015), en la cual resume la receta aplicada a muchos de sus cuentos: “crear un contexto lo más realista mediante muchos detalles [...] y dejar irrumpir luego un fenómeno sobrenatural que lo pusiera todo patas arriba” (p. 56). Admite, sin embargo, que en sus últimos textos la fórmula se basa más en “contar con seriedad un hecho inverosímil, creando un efecto delirante con el que [...] revelar la faz del mundo desbrozándolo de los hierbajos racionales” (p. 56).

de la lotería. Tras varios intentos fallidos, se constata, empero, que las dotes adivinatorias del finado son más que cuestionables. Es entonces cuando el narrador le confiesa que lo único que podría hacerle feliz sería recuperar a su esposa. Decepcionado por la respuesta, Carlos, sin embargo, promete ayudarle, y se esfuerza por vislumbrar de qué manera convencer a Marga para que vuelva a su lado. Así, le dicta lo que tiene que hacer: “para recuperar el amor de Marga, mi tío me dijo que me emborrachase, me pusiese un abrigo de visón y me arrojase al río desde el puente. En la caída perdería la vida, pero eso era lo de menos” (Palma, 2010, p. 53). Absurdo y suicida como suena, Mario se apresta a recrear el patrón anotado; y, milagrosamente, no solo no culmina con la muerte del infeliz, sino que lleva a la reconciliación de la pareja, cosa que, como era de esperar, brinda el descanso al estrafulario espíritu.

En “Margabarismos”, Palma cultiva una línea practicada en muchos de sus cuentos: aquella que media entre lo fantástico y lo decididamente absurdo y estrambótico. Esta veta lo acerca a autores como Gonzalo Suárez tanto como lo distancia del horror genuino. Basada en la irrupción de fuerzas ajenas a la razón, que el *héroe* reconoce como tal, la historia no es perturbadora en ninguno de los planos asociados al terror. Ni siquiera se inquieta Mario al revelarse la sobrenaturalidad de los hechos, al contrario: lo embarga “un gran alivio al haber desenmascarado al autor de los anónimos” (Palma, 2010, p. 42), alivio apenas alterado por “una especie de grima por saber que dicho autor llevaba casi un año muerto” (p. 42). Tal es la única referencia a una emoción cercana al miedo en cualquiera de sus formas; nada que ver con la indefensión que glosaba, la ansiedad ante lo potencial o efectivamente amenazante, ni mucho menos con vías de desasosiego más *serias*. No hay motivos, en verdad, para ello: el tío Carlos, pese a responder a la categoría de *monstruo* –por violar las leyes de la ciencia y remitir a un arquetipo gótico–, no se muestra hostil en ningún momento; al revés: como otros ectoplasmas célebres, regresa para hacer el bien. No trae con él ningún resentimiento por lo padecido en vida ni odio hacia el mundo de los vivos; como tampoco se materializa de modo aterrador o espectacular. Su intrusión en nuestro mundo acentúa, por el contrario, la comicidad que atraviesa todo el texto.

El humor sirve, en “Margabarismos”, de antídoto contra cualquier efluvio siniestro que pudiera atisbarse en la narración, sea en el vínculo de Mario con Marga o de aquel con su tío. No es un humor enteramente blanco, pero tampoco busca incomodar al lector. Hay en él, como en otras obras palmianas, un poso de amargura y leve misantropía. Nada, con todo, que no quede relativizado con el feliz desenlace o la desenfadada presentación de los hechos. Genio de la palabra y experto en hallazgos retóricos, Palma carga su texto del suficiente número de metáforas, ironías y asociaciones inauditas para desatar, si no la hilaridad, sí un sentimiento de goce intelectual que desdibuja la presunta gravedad de los acontecimientos. A ello coadyuva la índole misma de estos: desde la manifestación del espectro en el cocham-

broso excusado de un bar taurino, hasta la esperpéntica trifulca con la limpiadora que ha acudido a borrar las pintadas, pasando por las cada vez más alocadas entradas de Mario en el tugurio, ante la atónita mirada de los parroquianos; todo ello hace del conjunto una experiencia gratificante, disfrutable en el más puro de los sentidos.

Caso diferente es, a todos los niveles, el de “Los arácnidos”. Aun cuando en él hace gala el gaditano del mismo dominio estilístico y de una imaginación prodigiosa, la historia abunda en ingredientes inquietantes, tanto en la superficie como en esos otros niveles que adensan un relato de terror. Así, no solo comparece la certeza de la indefensión, sino que la acción posee oscuras implicaciones en los planos de la moral, la familia, las relaciones interpersonales, etc. Eso, respecto a los temas; en cuanto al estilo, se muestra aquí Palma más contenido, menos proclive al ingenio, de lo cual resulta un tono más sombrío, menos complaciente. El humor, asimismo, se atenúa hasta casi desaparecer, reduciéndose a los paralelismos irónicos que se producen entre el nivel micro de la casa del protagonista y el núcleo principal de la historia.

Asistimos en “Los arácnidos” a un ritual entre una abuela y su nieto. Dotado este de un físico excepcional, es capaz de seducir a cualquier muchacha. Una vez en sus redes, la persuade de que lo acompañe a ver a la anciana señora, su último familiar vivo tras la trágica muerte de sus padres. Así lo hace, al comienzo del relato, con una joven llamada Sandra. Cuando llegan, hallan a la vieja tejiendo un hilo en apariencia interminable. Se aclara que “para combatir la artritis, el médico le había aconsejado que practicara punto, y ella se había consagrado día y noche a aquella tarea, la única que por otro lado era capaz de realizar tras la merma de facultades que padecía” (Palma, 2003, pp. 49-50). La realidad es, sin embargo, muy otra. Tras unas palabras de cortesía, la mujer le ruega a Sandra que le traiga las gafas, que se ha dejado en un cuarto aledaño. Cuando la joven acude, se oyen forcejeos y nunca más vuelve a salir. Como un sacrificio ofrendado a una improbable mezcla de Ariadna y Minotauro –mito con el cual el cuento dialoga–, se revela entonces que todo forma parte de un pacto, fruto de la “relación contra natura” (Palma, 2003, p. 67) que une a la pareja. “Mi aspecto de arcángel ocioso me permitía traerle lo mejor de la ciudad”, dice el narrador; “y a cambio, ella dejaba que su fortuna fuera goteando en mis bolsillos, como un riego pertinaz que me permitía vestir chaquetas caras, conducir coches de lujo, vivir entre las nubes. Todo menos enamorarme” (Palma, 2003, p. 54).

El relato pone en escena la última de las ofrendas y la tentativa de rebelión del nieto, que termina con la muerte de este. Abrumado por el remordimiento y deseo de venganza por la desaparición de todos sus parientes –que, se da a entender, han corrido la misma suerte que las chicas–, decide el innominado adonis acabar con la tiranía de la anciana. Su plan de atravesarla con un cuchillo es, empero, infructuoso, como también resulta el de dar con la fortuna y escapar del caserón para siempre: mientras se afana por abrir la cómoda que custodia el tesoro, los hilos que llenan el

cuarto lo atenazan hasta inmovilizarlo. Solo entonces siente que *algo* se acerca; vencido, se rinde “con una mansedumbre inusitada en una mosca” (Palma, 2003, p. 74).

La condición de cuento de terror de “Los arácnidos” se refleja, como anunciaba, en varios aspectos. Para empezar, en el personaje de la abuela. Es el ejemplo perfecto de monstruo terrorífico: pese a lucir, en principio, un aspecto inofensivo, no tarda en revelar su actitud depredadora e inmisericorde. Aunque no se detalla qué hace con sus víctimas ni de dónde viene su ansia asesina, no quedan dudas sobre su carácter maléfico, que se acentúa cuando sabemos que no lo hace para alimentarse, sino como *hobby*: “mi abuela no sólo se había traído de África pieles y marfil, sino también una cierta afición a la que al fin se había entregado sin el menor pudor” (Palma, 2003, p. 72), cuenta el narrador, que describe la reacción de aquella ante el cobro de su recompensa: “reprimiendo una mueca de asco, observé cómo en los labios de mi abuela había empezado a cuajar una saliva brillante, que amenazaba con derramarse por su barbilla” (p. 53).

Contraria a la visión tradicional de la anciana entrañable de los cuentos, lo de menos es que se trate de una criatura sobrenatural (extremo que, aun así, solo se sugiere). Lo que pesa, ya en el plano superficial, es su comportamiento frío y animal, fundado en detalles como los aducidos, o las estremecedoras carcajadas que dedica a su nieto tras la rebelión, y también en otros procedimientos menos evidentes, basados en la asociación de ideas e imágenes. Pienso en el paralelismo con la viuda negra “que había adquirido el día en que mi abuela y yo sellamos nuestro pacto” o en los utensilios para tejer, descritos como “aguijones siniestros” (Palma, 2003, pp. 58, 49). No hay que menospreciar, por otro lado, el influjo del entorno en la definición del personaje. Más allá de favorecer una atmósfera perturbadora, diríamos *gótica*, alejándonos de la cotidianidad del espacio en “Margabarisimos”, el caserón ruinoso de la vieja, “hecho de pasadizos y retruécanos donde nadie se molestaba en aventurarse cuando expiraba alguna bombilla”, es, ante todo, “su siniestra guarida” (Palma, 2003, pp. 46, 55).

Retirada del mundo diurno y protegida por una asistente dotada de “una complejión de Minotauro”, que se mueve “con un sigilo estremecedor” (Palma, 2003, pp. 67, 47), la abuela es un ser cuya personalidad y actos evocan lo *unheimlich* y apuntan a varios tabús. Si en el plano más elemental muda lo familiar en hostil, a otro nivel corporeiza ciertos traumas de tipo relacional que angustian tanto al protagonista de esta historia, como a muchos otros de los salidos de la pluma de Palma. Tratados, por lo general, desde la óptica fantástico-absurda, con una ligereza similar a la del otro relato, se ven aquí expuestos con mayor crudeza y despojamiento, suscitando en personaje y receptores un efecto que, ahora sí, podemos denominar *miedo*: miedo al compromiso, a la mujer —uno de los grandes representantes del otro en el arte (Cohen, 1996, p. 15) y, en concreto, en la obra del andaluz—, a la familia y sus expectativas, a nuestros mayores; extremos que se sugieren ominosos, agobiantes, y que complementan, enriqueciéndolo, el plano literal. Tanto en este como

en el figurado siente el héroe –y nosotros, por identificación– una mezcla irreducible de rechazo y atracción; deseo insano que ocasiona primero la desgracia de otros y que, reconducido, lleva a la suya propia. “Éramos dos almas que se odiaban por el hecho de necesitarse”, leemos, en un pasaje que convoca la gótica noción de *incesto*; “dos almas atrapadas en una simbiosis sacrílega y perversa a la que ninguna se atrevía a poner fin” (Palma, 2003, p. 55).

Ya en “Margabarismos” se problematizaban las relaciones familiares y de género; no obstante, mientras que allí la resolución era satisfactoria para todos los involucrados y se llegaba a una milagrosa síntesis, en “Los arácnidos” el desenlace no puede ser más negativo y oscuro. Precisamente en ello se cifra su estatus de ficción de terror, más todavía que en los aspectos circunstanciales; el receptor se siente removido, cuestionado en sus convicciones; mas no en las ontológicas, sino en aquellas que sostienen pilares como el bien, el mal, la familia o el amor. Es esta la materia de la cual se nutre la ficción terrorífica, para someterla a una implacable trituradora de la que, aun si sus víctimas pueden acabar recomponiéndose –en los célebres *happy endings*–, no han de salir indemnes. Es aquello que Clute (2015) llama *vastación*, punto culminante de todo relato de horror genuino, tras el cual no cabe ya la inocencia ni la vuelta atrás, constituyendo “una expresión definitoria de la perversidad del mundo” (p. 101). Buena fórmula, sin duda, para resumir el espíritu del género terrorífico.

5. CONCLUSIONES

El artículo que aquí termina partía del deseo, ya enunciado en anteriores trabajos, de establecer diferencias claras entre los géneros, categorías o modos del terror y lo fantástico. Tras observar la gran frecuencia con la cual se los suele concebir de forma indistinta –tanto en la lengua cotidiana como en el discurso crítico–, mi principal objetivo consistía en elaborar un instrumental con las suficientes garantías de consistencia y sistematicidad como para acometer análisis específicos. Así, aun admitiendo la permeabilidad de los límites entre los diversos dominios y la existencia (y riqueza) de aquello que Clute (2015) llama *equilibrismos* –deliberada indisciplina respecto a unas leyes tácitas, las cuales soportarían “una especie de imagen instantánea de los géneros, [...] como si cada género fuera [...] inmutable” (p. 43)–, me he aventurado a marcar una serie de rasgos, formales, temáticos y pragmáticos, que trazarían dos líneas distintas, hermanadas, por supuesto, pero independientes entre sí.

La argumentación se ha planteado tanto desde la teoría como desde la práctica: la idea no era solo forjar un marco coherente susceptible de ser puesto a prueba en el estudio de realizaciones concretas (aquí, dos relatos del gaditano Félix J. Palma). La definición de la parte teórica, en efecto, ha servido indirectamente a otro fin acu-

ciante: demostrar que, incertezas y oscilaciones terminológicas aparte, hay ya, en el contexto hispánico –al menos español–, valiosas reflexiones sobre estos extremos. Reivindicarlas y confrontarlas con aquellas que tienden a asimilar el terror a lo fantástico, así como con otras de procedencia foránea, es, a mi entender, una de las contribuciones fundamentales de este estudio.

Por lo que se refiere a su anhelo primordial, confío en que haya quedado clara mi convicción de que, mientras lo fantástico es capaz de expandir los límites de la percepción y proveer a personajes y receptores de experiencias que trascienden la razón y suponen, en última instancia, un estímulo intelectual –incluso si, *a priori*, les creen recelo, sorpresa, inquietud–, es al terror al que mejor le sientan los adjetivos *transgresor* y *subversivo*. No se trata, con todo, de una diferencia de gradación, sino de esencia. A la exploración de lo oculto allende los pliegues de la realidad opone el terror la inmersión en los males, horrores y amenazas que laten bajo el concepto de *normalidad*. Que en la ficción estos tomen cuerpo en seres o eventos físicamente imposibles es algo opcional. Aquello que no puede faltar es la voluntad de causar desasosiego; de dejar, tanto en los protagonistas como en nosotros, lectores o espectadores, la sensación de que algo no marcha como debería; de que el universo no es tan ordenado, puro o inocente como creíamos... y que no hay nada que podamos hacer al respecto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldana Reyes, X. (2016). Introduction: What, Why and When is Horror Fiction? En X. Aldana Reyes (ed.), *Horror. A Literary History* (pp. 7-17). Londres: British Library.
- Barceló, E. (1999). *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*. Wilhelmsfeld: Gottfried Egert.
- Bloom, C. (2015). Horror Fiction: In Search of a Definition. En D. Punter (ed.), *A New Companion to the Gothic* (pp. 211-223). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Caillouis, R. (1970). *Imágenes, imágenes* (D. Serra & N. Sánchez, trad.). Barcelona: Edhasa.
- Carrera Garrido, M. (2015). El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética. En N. Álvarez Méndez & A. Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (pp. 75-84). León: Área de Publicaciones de la Universidad de León.
- (2018). El terror en la narrativa breve de José María Merino: una propuesta de análisis. En A. Casas & Á. Encinar (eds.), *El gran fabulador: la obra narrativa de José María Merino* (pp. 151-167). Madrid: Visor.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror* (G. Vilar, trad.). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Clute, J. (2015). *El jardín crepuscular. Breve glosario del horror* (M. Alonso, trad.). Barcelona: Gigamesh.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cortés, J. M. G. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz Olmedo, J. (2011). Un posible futuro para la literatura de terror. *Hélice*, 13, 23-27.
- González Mesa, J. (2017). El terror, un juego de niños. *Supersonic*, 7, 263-269.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión* (C. Absatz, trad.). Buenos Aires: Catálogos.
- King, S. (2011). *Danse Macabre*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Latorre, J. M. (1987). *El cine fantástico*. Madrid: Dirigido Por.
- Lenne, G. (1974). *El cine "fantástico" y sus mitologías* (G. Hernández, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Llopis, R. (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja.
- López Santos, M. (2010). El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica? *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 2 de septiembre de 2017 en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos* (J. A. Álvaro Garrido, trad.). Madrid: Alberto Santos.
- Ordiz Alonso-Collada, I. (2014). Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*, 3 (6), 138-168.
- Palma, F. J. (1998). *El vigilante de la salamandra*. Valencia: Pre-textos.
- (2003). *Los arácnidos*. Sevilla: Algaida.
- (2010). *El menor espectáculo del mundo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2015). El mapa de los mapas. En N. Álvarez Méndez & A. Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (pp. 53-62). León: Área de Publicaciones de la Universidad de León.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- (2014). Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. En D. Roas & P. García (eds.), *Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas* (pp. 87-107). Málaga: e.d.a. libros.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (2ª ed., S. Delpy, trad.). México: Premia.